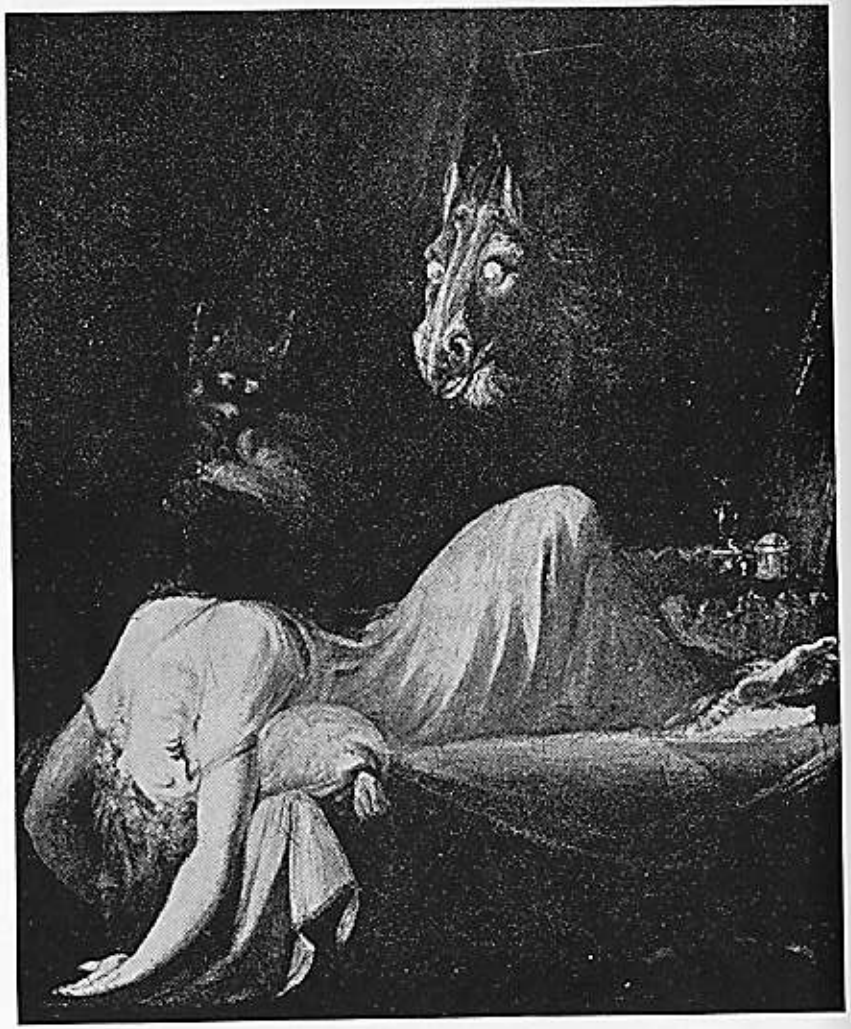
LA VISION DE LA DURMIENTE



J.-H. Füssli, *La pesadilla.*
(Goethe Museum, Frankfurt del Main. Dimensiones: 0,76 × 0,63.)

Füssli escribe al comienzo de uno de sus *Aforismos*[1]: «One of the most unexplored regions of art are dreams, and what may be called the personification of sentiment.» Es la única declaración sobre los sueños que hayamos encontrado en los escritos de Füssli. Tiene al menos el mérito de ser precisa, aun cuando fuera destinada, no ya a justificar la actividad de Füssli, sino a señalar el valor de un célebre grabado[2].

Inmediatamente pensamos en *La Pesadilla* (*The Nightmare*, 1782[3]), la más famosa de las pinturas de Füssli: pintura de un sueño de angustia; pintura que declara al instante su tema onírico, puesto que incluye a la soñadora y su sueño. La vemos dormir, y, al mismo tiempo, vemos lo que ella «ve» durmiendo. El pintor se atribuye, literalmente, el don de doble visión.

Las imágenes de durmientes de ambos sexos no escasean en pintura, ni las escenas fantásticas que podemos considerar como inspiradas por los sueños. Pero es mucho menos frecuente ver al durmiente y sus visiones[4]. Tal procedimiento pue-

---

1 Aforismo 231, citado por F. Antal, *Fuseli Studies*, Londres, 1956, p. 111. [«Una de las regiones más inexploradas del arte son los sueños, y lo que pudiéramos llamar la personificación del sentimiento.»]

2 *La Carcasse*, grabado atribuido a Rafael, pero que se debe en realidad a Julio Romano y que fue grabado por Agostino Veneziano.

3 De él hizo varias versiones. La que nosotros publicamos y comentamos se conserva en el Goethe Museum de Francfort del Main. Dimensiones: Al., 0,76; An., 0,63.

4 Señala F. Antal que Füssli poseía un grabado de Giogio Ghisi, *El Sueño de Rafael*, así como un grabado reproduciendo *El Sueño de*

de enjuiciarse como una completa *objetivación:* todo se muestra, todo se hace visible. Equivale a la narración del sueño de otro, narración que da nombre y forma, conjuntamente, al individuo y a lo que éste ha experimentado más o menos confusamente. El sueño en tercera persona queda así fijado, depositado en la superficie de la tela. Pero si el arte del pintor es suficientemente eficaz, la sensación de objetivación vacila: no se trata únicamente del retrato dormido de *otro,* complementado con la imagen de sus sueños. Es además un sueño del pintor, donde aparece una persona dormida y el espanto que la asedia, espectáculo portador de amenaza y de placer para el artista y para todo el que ose entrar en el cuadro. El sueño se desplaza a nosotros, hace de nosotros su foco primitivo.

Tal desplazamiento, en el caso de *La Pesadilla* de Füssli, no es intrascendente: el sujeto que sueña es ciertamente la joven dama, y el cuadro puede en un principio leerse como una materialización de la angustia masoquista de la durmiente. Pero, desde el momento en que admitimos que el soñador es asimismo el pintor, y, con él, nosotros mismos convertidos en cómplices suyos, ¿cómo ignorar el sadismo profundo del trato infligido a la figura femenina? La pregunta: *¿quién sueña?* es, pues, importante, en su indecisión misma. El sentido del cuadro oscila de este modo entre *tener miedo* y *dar miedo,* entre la *visión* espantada y la curiosidad *(voyeurismo)* que se aficiona al espectáculo de la durmiente atormentada. En Füssli, podemos ver el comienzo de una época del arte en la que las figuras representadas (la anécdota) remite imperiosamente a la conciencia singular del artista. La dramaturgia trazada en el lienzo es, en expresión de Füssli, una «personificación del sentimiento» (sádico) del pintor, a través de la «personificación del sentimiento» (masoquista) de la heroína.

Miguel Angel, en los que durmientes y visiones se hallan representados. Sabido es cómo el tema volverá a ser utilizado por Goya.

No ha de olvidarse que el rococó cultivó cierta categoría de grabados y cuadros de género libertino, en los que la durmiente, enteramente desnuda, se encuentra rodeada de angelotes maliciosos (al tiempo que asoma furtivamente, a veces, un intruso que sabrá aprovechar el instante propicio). Conocida es la cancioncilla de *Lisón dormía,* sobre la que Mozart compondrá variaciones para el teclado. En *Le Feu aux Poudres* de Fragonard (museo del Louvre), uno de los *putti* que espían a la durmiente acerca una antorcha al sitio oportuno: este cuadro, por su sensualidad directa, su mitología lúdica, sus alegres tonos rosa y carne, contrasta al máximo con la frialdad lunar, los grises azulados, el espanto serio, el clima de culpabilidad y de castigo que predominan en Füssli.

¿Tiene todo ello como única fuente el sentimiento? Podemos perfectamente concebir una lectura de *La Pesadilla* que buscara apoyo, no en la imaginación o el «sentimiento» atribuidos a Füssli, sino en lo que la tradición literaria y médica *dice* de la pesadilla. La cultura clásica de Füssli (que había hecho estudios completos de teología) era excelente: leía griego y latín directamente. Los dibujos inspirados en Homero llevan con frecuencia, suscrita, la cita del pasaje inspirador. Y los versos de la *Ilíada* y la *Odisea* no aparecen solamente en las obras de inspiración homérica. Un curioso dibujo de 1810[5] representa a dos mujeres desnudas, recostadas en un lecho. La una, al fondo, duerme tranquila. La otra, en primer plano, se incorpora apoyándose en el brazo izquierdo y se lleva la mano derecha al pecho, como queriendo aliviarse de una opresión: el rostro refleja sufrimiento. Por la ventana abierta vemos que huye al galope por los aires un caballero fantástico, que se inclina para fustigar a su montura. La pesadilla acaba de desaparecer. Debajo del dibujo, de puño y letra de Füssli, puédese leer el verso 496, canto X, de la *Ilíada:* ἀσθμαίνουσαν κακὸν γὰρ ὄναρ κεφαλῆσιν ἐπέστη. El texto no guarda relación directa con las figuras representadas, pero describe lo experimentado: la respiración agonizante, la presencia del mal sueño encima de la cabeza. Ahora bien, caballo y caballero, que vemos en el momento de escapar volando, ¿no los encontramos de nuevo, esta vez de frente, en *La Pesadilla?* ¿Y no son ellos (independientemente de la reminiscencia homérica) la imagen misma de lo que la tradición cuenta acerca del *íncubo,* del *efialtés,* del *Alp* germánico, del *Nightmare* inglés? Sí; todo en ellos se halla en conformidad con lo que cuenta la leyenda. La «pesadilla» es una criatura sobrenatural, macho o hembra, que oprime con todas sus fuerzas el pecho del durmiente, a veces hasta asfixiarlo[6]. Las formas que se le atribuyen son innumerables: gato, simio, pájaro, demonio[7]. El cuadro de Füssli tuvo boce-

---

[5] PAUL GANZ, *Die Zeichnungen Hans Heinrich Füsslis.* Olten, 1947. Ilustr. núm. 84, *Der Alp.* Zurich, Kunsthaus, Inv. núm. 1914-1926.

[6] En lo cual las criaturas de pesadilla vendrían a asociarse a la imagen de la Esfinge *(Sphinx),* o de la Sphinge que ahoga. *Cf.* LAISTNER, *Das Rätsel der Sphinx,* 1889.

[7] *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens,* artículo «Alp», t. I, 1927. Véase, sobre todo, W. H. ROSCHER, *Ephialtes,* Leipzig, 1900. El relato poético *Smarra,* de Charles NODIER, pertenece al mismo ámbito cultural e imaginario que el cuadro de Füssli. Lo preceden interesantes observaciones lingüísticas, que se podrán completar con las del *Französisches*

tos y versiones diferentes: el íncubo cambia en ellos de aspecto, pero siempre dentro de los límites asignados por el enunciado de las diferentes leyendas. El caballo, por su parte, viene anunciado por toda una tradición que imagina al visitante sobrenatural, llegando de lejos, y atravesando los aires en montura prodigiosa antes de venir a pesar sobre la víctima. Añádese a esto un malentendido lingüístico: en inglés, sobrevino muy pronto la confusión «popular» entre el vocablo *mare* que designa la criatura demoníaca, y su homónimo *mare*, que designa la yegua. Füssli parece resuelto, en favor de la claridad del discurso pictórico, a otorgar derecho de presencia «en imágenes» a ambas acepciones de esa seudounidad lingüística. Mientras, en un boceto preliminar [8], la cabeza del caballo falta, el cuadro expuesto en 1783 y sus réplicas no la omiten, como queriendo *ilustrar* en todos sus sentidos posibles la palabra night*mare*. El significado nominal de «nightmare» se traduce, pues, pictóricamente en su redundancia, en su ambigüedad polisémica. De este modo, uno se vería tentado a afirmar que Füssli, lejos de presentarnos un sueño particular, se aplica a desarrollar la imagen completa de lo que el vocablo «nightmare» *quiere decir:* se trata de una definición verbal transportada visualmente. Más aún, dicha definición es conjuntamente la de la leyenda sobrenatural (en la que Füssli no cree en absoluto) y la de la medicina. A través de una larga tradición científica, en efecto, desde la antigüedad [9] hasta Robert Whytt, los médicos se interrogan acerca de las causas de la sensación de ahogo torácico que se apodera a veces de los durmientes, sobre todo cuando están acostados boca arriba. ¿Se trata de una congestión de los ventrículos cerebrales, de un «estancamiento de la sangre en el seno del cerebro», o de una «presión del estómago» excesivamente lleno? ¿Es una afección más frecuente en la hipocondria? ¿No guarda relación con la epilepsia? Sea como fuere, los médicos están persuadidos de

Etymologisches Wörterbuch de Walter von WARTBURG, consultando la palabra *calcare*.

[8] Paul GANZ, *op. cit.*, ilustr. núm. 38. *Die Nachtmahr*, 1781 (Londres, Museo Británico, colección Knowles).

[9] Véase especialmente Celio AURELIANO, *Tardarum Passionum*, I, III; Thomas WILLIS, *De Anima Brutorum*, Pars Pathologica, VI; Robert WHYTT, *Traité des maladies nerveuses* (...), trad. fr. Nouv. ed. París, 1777, t. II, pp. 113-126. El *Diccionario* de CHAMBERS, más tarde la *Enciclopedia*, citan a ETTMÜLLER, según el cual los árabes dan el nombre de *epilepsia nocturna* a esta «incomodidad». *Cf.* Owsei TEMKIN, *The falling Sickness*, Baltimore, 1971, pp. 34-44, 108, 209.

que es la imaginación la que, interpretando una compresión enteramente material, inventa la figura del demonio. Füssli parece haber querido ilustrar en síntesis estos elementos contradictorios: la posición estrictamente dorsal, la cabeza caída hacia atrás en la que la sangre podría aglomerarse, la forma de corazón inmenso dada al cuerpo del monstruo agazapado; constituyen otras tantas satisfacciones y anuencias a la teoría racional. Ni siquiera la opulenta constitución de la joven deja de responder a lo que puede leerse en Robert Whytt: «Es preciso (...) reconocer que la plétora, viniendo (...) a hacer la circulación en los pulmones más dificultosa, puede contribuir a producir, o al menos a aumentar la opresión del pecho durante la pesadilla. Quizá también se deba a ello el que las mujeres jóvenes que tienen mucha sangre experimenten con frecuencia esta incomodidad» [10]. Por último, las imágenes tan precisas del monstruo y sobre todo del caballo (que parece fuente de luz) concuerdan la nitidez, la vivacidad extremas que los autores atribuyen comúnmente a esas visiones terroríficas del primer sueño.

Existen, pues, anteriormente a este cuadro, muchas cosas *escritas* que lo preparan, y que guían el pensamiento consciente del pintor. Parece como si éste respondiera a una sugestión verbal, y como si, por el rodeo de la imagen, solicitara un eco lírico [11]. La obra pintada, con toda su fuerza visible, no es sino un intermediario eficaz que da a una palabra antigua la figura inmediata que le permitirá suscitar una palabra nueva: el cuadro es un eslabón ilustrado en una cadena de documentos o de poemas *escritos*.

Sin embargo, ¿tan sólo tenemos ahí la *ilustración* de un concepto, en su aspecto legendario (vinculado a la imaginación popular) y en su versión médica? ¿Por qué la representación de un sueño, en poesía o en pintura, no habría de ganar la convicción del destinatario, lector o espectador? Un sueño bien «imitado» —aun sin haber sido nunca soñado una primera vez [12]— produce en el espectador la sensación de lo ya «visto»,

[10] *Op. cit.*, pp. 125-126.

[11] Este eco, efectivamente, se ha producido: véanse los versos 51-78 del canto III en el poema didáctico de Erasmo DARWIN, «The loves of the plants», en *The poetical Works*, 3 vol., Londres, 1806, t. II, pp. 126-128. Un grabado tomado de Füssli sirve de ilustración.

[12] Hubo quienes creyeron posible asociar *La Pesadilla* con la experiencia personal de FÜSSLI. La carta de 1765, que E. GRADMANN y A. M. CETTO aducen (en *Schweizer Malerei und Zeichnung im 17. und 18. Jahrhundert*, Basilea, 1944, p. 74), no me parece probatoria. Dicha carta data del

de la verdad onírica, de la verosimilitud en el encuentro con lo irreal. Poco importa si el pintor o el poeta evocan una experiencia personal «original», o si se contentan con tratar hábilmente un arquetipo literario —que podría, por lo demás, corresponder a un *sueño típico*. Lo esencial es que se presente no como simple emblema, sino como escena «vivida».

En su comentario poético a la *Pesadilla*, Erasmo Darwin insiste detenidamente en la sensación de inhibición absoluta del movimiento, que impide a la durmiente perseguida huir o gritar:

In vain to scream with quivering lips she tries,
And strains in palsy'd lids her tremulous eyes;
In vain she wills *to run, fly, swim, walk, creep;*
The WILL presides not in the bower of SLEEP.

—On her fair bosom sits the Demon-Ape
Erect, and balances his floated shape;
Rolls in their marble orbs his Gorgon-eyes,
And drinks with leathern ears her tender cries [13].

[Con ojos desorbitados y párpados inmóviles,
ella intenta inútilmente gritar con labios trémulos.
En vano quiere correr, volar, nadar, andar, arrastrarse.
La voluntad no puede ejercer su control en la confu-
[sión del sueño.

comienzo del período en que, por razones políticas, el artista se alejó de su ciudad natal. En visiones de un duermevela, deformadas por el resentimiento y la nostalgia, ve él aparecer a algunos compatriotas: éstos van tomando aspecto caricaturesco. Uno de ellos se mira al espejo y se encuentra simio... El espejo, el simio, son, a lo más, elementos del léxico de FÜSSLI. *La Pesadilla* los dispone en distinta sintaxis, en la cual el simio viene asociado a Fauno o a Pan.

[13] Al comentar la obra de FÜSSLI, al poeta inglés le vienen a la memoria los versos de VIRGILIO (*Eneida*, XII, versos 908-910):

Ac velut in somnis, oculos ubi languida pressit
Nocte quies, nequiquam avidos extendere cursus
Velle videmur...

[Y como en sueños, cuando durante la noche un lánguido reposo abate nuestros párpados y en vano nos parece que queremos prolongar nuestra carrera...

Ed. y trad. de Dª María D. N. Estefanía Alvarez, Bruguera, Madrid, 1968.]

VIRGILIO piensa en HOMERO, *Ilíada*, XXII, 199-201, y TASSO le imitará, *La Jerusalén Libertada*, canto XX, estrofa 105.

Erguido, el Demonio-Simio se apoya en su hermoso
[seno,
mientras mantiene en equilibrio su forma vagorosa;
sus ojos de Gorgona giran en las órbitas de mármol
y recoge con sus orejas de cuero sus tiernos gritos].

Una larga nota del naturalista poeta insiste en la abolición, durante el sueño, de todo «poder voluntario sobre los movimientos musculares, así como sobre las ideas», mientras que las «irritaciones y las sensaciones internas» persisten, preservando la vida vegetativa y los movimientos mecánicos. «Cuando en el sueño surge un deseo doloroso de realizar movimientos voluntarios, llámasele Pesadilla o Incubo.» De ahí que, en su *Zoonomia* (1794-1796), Erasmus Darwin encuadre al *Incubus* dentro de la clase de las «enfermedades de la volición», y en el orden II de dicha clase: *Volición disminuida*, género I: *Con acciones disminuidas de los músculos*. A quien contempla el cuadro de Füssli no le cabe la menor duda de que, por la caída de brazos y cabeza, por la relajación de la mano, la durmiente da muestras de una inmovilidad superlativa: se halla indefensa ante el pesado visitante sobrenatural. Pocos espectadores habrá que duden en ver ahí, con Erasmo Darwin, el sueño tan acostumbrado del terror impotente, como reconstruido desde fuera. Tendrán la impresión de que Füssli, de forma perfecta, les ha hecho revivir su terror (con la importante diferencia, sin embargo, de la *exterioridad:* de transformar en espectáculo lo que fuera vivido sin posibilidad de perspectiva, de distanciamiento).

Para el psicoanalista aficionado (¿quién no lo es hoy en día?) hay mejores indicios que señalen la autenticidad de la experiencia de Füssli. La abertura triangular de los cortinajes, la penetración brutal de la cabeza equina, sus orejas erguidas, los objetos colocados en el tocador, la forma singular de la almohada oblonga escupiendo la borla, las chinelas abandonadas al pie de la cama (en el boceto preparatorio), las manchas rojas en el suelo sin causa explicable, el aspecto rasgado de las sábanas que acompañan la caída del brazo derecho, el pulgar del íncubo introducido en su ancha boca, ¡cuántos «símbolos» claros que vienen a añadirse a la postura de desmayo de la durmiente! No resultará difícil, siguiendo las sugerencias de Freud y de Jones [14], atribuir como contenido a este sueño

[14] E. JONES, en su estudio sobre la pesadilla, expone con gran fideli-

la realización angustiosa de un deseo incestuoso: el íncubo se muestra tanto más horrendo, cuanto que corresponde a un deseo más enérgicamente reprimido. Efectivamente, parece como si lo reprimido se sirviese de una sensación somática (o de un «pensamiento») penosa, para otorgarse el derecho a manifestarse. «Cuanto más intenso y dominante es en las ideas latentes el estado de ánimo displaciente, más seguramente aprovecharán las tendencias optativas reprimidas la ocasión que de conseguir una representación se les ofrece, pues encuentran ya realizada, por la existencia actual de un displacer que en caso contrario habrían de engendrar por sí solos, la parte más penosa de la labor que les sería necesario llevar a cabo para pasar al sueño manifiesto»[15]. ¿Por qué titubear? Se dirá que la escena de Fussli es la ilustración de un deseo de incesto, con transposición de la figura del padre en las del íncubo y el caballo, y desplazamiento del contacto (deseado-temido) al nivel de la caja torácica. Puestos a invocar a Edipo, no va uno a detenerse en camino tan prometedor. «Material» no falta en la obra plástica de Füssli. Veamos detenidamente, por ejemplo, ese dibujo ejecutado al término de su estancia en Roma (1778)[16], que representa «al artista emocionado ante la grandiosidad de las ruinas antiguas»: el artista está sentado, apoyada la frente en la mano, junto al pedestal que sostiene un *pie* colosal, solitario vestigio de una estatua desaparecida. Un poco más arriba, contra la muralla de gigantescos bloques que constituye el fondo del dibujo, otro pedestal sirve de apoyo a la mano separada de la estatua, con el pulgar y el índice levantados. La mano derecha del artista reposa sobre el empeine del pie cortado. *Oidipous*, pie hinchado, pie colosal: resulta fácil conciliar estas asociaciones[17]. Además, «Füssli», en dialecto alemánico, quiere decir «piececillo». La tentación de un comentario —en el que se intentase hallar la resultante de la *imagen* «pie colosal» y del *vocablo* «piececillo»— es casi irresistible. En todo caso, no parecerá mucho excederse afirmar la relación entre la imagen del Padre y la norma inscrita en la «grandiosidad antigua»: en su comparación (como asimismo en comparación de Miguel Angel), no pasa uno de ser artista de «pocos vuelos» («au petit pied»). De este modo, el orgullo extraordinario de Füssli, del que nos contaron tantas pruebas, constituiría un fenómeno típico de compensación. Por otra parte, acaso se halle, en esa idea de indignidad (de pequeñez) y en esa compensación narcisista, una de las claves de la inestabilidad dimensional[18] que llama la atención en la obra de Füssli. Las figuras gigantes no escasean en ella, mas tampoco las menudas, criaturas semejantes a gnomos y elfos. (El propio Füssli era de estatura muy pequeña.)

Mas resulta que los cuadros que podrían citarse en apoyo de dicha conjetura ingeniosa —*El Sueño del Pastor*[19] entre otros— vienen dictados, en su estructura misma, por textos literarios cuyas indicaciones no hace sino reproducir fielmente Füssli: es a Milton (o a Shakespeare, en otras ocasiones) a quien corresponde la responsabilidad de la variación dimensional. El pintor es tan sólo el ejecutante de un guión escénico establecido por el poeta:

> *They but now who seemed*
> *In bigness to surpass Earth's giant sons*
> *Now less than smallest dwarfs, in narrow room*
> *Throng numberless, like that pygmean race*
> *Beyond the Indian mount, or faerie elves,*
> *Whose midnight revels, by a forest side*
> *Or fountain some belated peaant sees,*
> *Or dreams he sees, while overhead the moon*
> *Sits arbitress...*[20].

[«Los que hasta entonces habían parecido sobrepujar en grandeza a los gigantes, hijos de la Tierra, viéronse más disminuidos que los pequeños enanos, amontonarse innumerables en un reducido espacio, parecidos a aquella raza de pigmeos que moran tras los índicos montes, o bien a unas hadas durante su

dad las ideas de FREUD. Véase *Der Alptraum*, trad. E. H. Sachs, Deuticke, Viena, 1912. Trad. fr.: *Le Cauchemar*, Payot, París, 1973.

15 S. FREUD, *La Interpretación de los sueños*, cap. 6 y 8. Traduc. de Luis López-Ballesteros y de Torres, Alianza Editorial, Madrid, 1966.

16 El dibujo pertenece al Museo de Zurich. Se halla reproducido en Hugh Honour, *Neo-classicism*, Penguin Books, 1968. Ilustr. núm. 20, p. 53.

17 En el casco colosal que aplasta la cabeza del joven príncipe al comienzo del *Castillo de Otranto*, ¿no hallamos nuevamente un símbolo paterno de la misma índole? No se trata, claro está, de un pie; pero Walpole es hijo de un primer ministro (de un *jefe*), mientras que el padre de FÜSSLI, historiador de arte, admirador de Winckelmann, trató de disuadir a su hijo de hacerse artista.

18 Las alusiones anatómicas, que hemos mencionado recientemente en *La Pesadilla*, se hallan expresadas a mayor escala.

19 Véase Gert SCHIFF, *Johann Heinrich Füsslis Milton-Galerie*, Zurich, 1963. Ilustr. núm. 42, pp. 82-102.

20 MILTON, *Paradise lost*, versos 777-785.

nocturna orgía, reunidas a orillas de un bosque o cerca de una fuente, a quienes algún aldeano extraviado ve o sueña que ha visto, mientras que del cenit baja lento hacia la tierra el astro de la noche.» Trad. Antonio Fuster, ed. Iberia, Madrid, 1968.]

La imaginación del pintor se somete, pues, al texto poético, el cual anuncia anticipadamente lo que creíamos poder atribuir al inconsciente del pintor. Milton convoca una muchedumbre de pequeños seres que pululan alrededor del pastor dormido, así como en *La Pesadilla*, lo que la voz de la tradición médico-literaria *dice*, prescribe la distribución de los actores del drama. ¿Qué queda para el pintor? La elección del tema dentro del repertorio literario, esto es, dentro de un conjunto suficientemente vasto como para prestarse a selecciones *proyectivas*. Quédale asimismo, en esas «figuras impuestas», toda la amplitud de una interpretación personal. Füssli, sin duda alguna, no inventó completamente las ruinas de las estatuas colosales; no son fruto de su imaginación: pero las que él pudo observar llamaron particularmente su atención. El mundo imaginario de Füssli se sirve de objetos culturales preexistentes, con miras a una elaboración derivada; sus dibujos, sus cuadros (con muy pocas excepciones) son prolongaciones de *lecturas*, no creaciones radicalmente originales. Al proponernos un análisis de Füssli, ¿sabremos discernir siempre lo que pertenece propiamente al pintor de lo que pertenece al motivo literario que aquél interpreta? Surge un compuesto indisociable, cuyo carácter *híbrido* es tal vez lo que más debería retener nuestra curiosidad.

*

Por ahí vemos de qué lado cojea una interpretación de *La Pesadilla*, que insistiera en el tema incestuoso. El único argumento en su favor es que Füssli *decidiera* pintar una pesadilla. Pero toda escena de sueño angustioso, de cualquier modo que el artista lo ejecute, suscitará indefectiblemente las referencias a Freud y Jones. La explicación, por aceptable que parezca a tenor de la generalidad de la patogenia analítica, carece por completo de pertinencia específica. En el mejor de los casos, completará el discurso médico aplicable al *caso* de la durmiente. De igual modo, *mutatis mutandis*, hubo quienes veían la peste en todas las pinturas en las que el moribundo

mostraba un bubón inguinal. A poco más, la durmiente de Füssli iría así a engrosar la galería de histéricos dentro de la colección de «Enfermos en el arte». ¿No esboza ya la posición en arco de círculo? Bastaría una sacudida de inervación tónica en sus relajados brazos, una elevación del abdomen: no estamos lejos de las imágenes clásicas de la Salpêtrière... Füssli no sería sino un atento fotógrafo.

Para que la concatenación interpretativa acerca del tema incestuoso sea convincente, sería preciso, además, que hubiera un elemento *autoscópico* en la representación de la durmiente. ¿Feminizó acaso Füssli su propia angustia, para vivirla en ese cuerpo envuelto en muselina blanca? Tal cosa no puede ni probarse ni refutarse... Por mi parte preferiría atribuir al pintor, más que la angustia de la pesadilla, el placer de verla como espectador curioso, como *voyeur*, en el instante de tormento más intenso. El pintor ve sufrir; hace sufrir. Ve cómo se deshacen los artificios de conquista que la bella compusiera ante el espejo. La ve en un desamparo que confina con la muerte: situación que sólo adquiere su pleno sentido si la comparamos con esas figuras femeninas, extraordinariamente engalanadas[21], que adoptan ante el espejo posturas perversas o triunfantes: cortesanas, emperatrices, Walkirias. Sus vestidos, de talle alto, dejan el escote al descubierto; en ocasiones están armadas; una de ellas tiene en la mano un manojo de varas[22]; todas, o casi todas, han construido con su cabellera un caprichoso edificio, en el que los mechones entrelazados y los peinecillos constituyen extraordinarias entalladuras, complicadas a veces hasta el ridículo. Se trata de perseguidoras. En el repertorio shakesperiano encuentra Füssli por añadidura a la bruja, de la que multiplicará las imágenes...

La cabellera suelta de la durmiente de *La Pesadilla* me parece pues anunciar la abolición completa del *peligro* vinculado a la mujer. El peinado-fetiche, producto del espejo, se halla destruido. La mujer vencida es casi una muerta. No le queda ningún poder: se ha dado remate al castigo...

Este rostro caído hacia atrás se halla abandonado a su inercia: asusta por esa especie de hiper-ausencia. Mas observemos los rostros de los demás componentes del extraño trío. El íncubo, simiesco, agazapado, está ciertamente en estado de

[21] El primer ejemplo, dentro de la actividad de Füssli, es el dibujo titulado *Adelaida* (Museo de Zurich), reproducido por F. Antal, *op. cit.*

[22] Véase Paul Ganz, *op. cit.*, ilustr. núm. 62, Museo de Zurich. Donación Ganz. Inv. núm. 1938/679.

alerta; pero únicamente actúa mediante la pesadez de su ser oprimente: su repugnante sonrisa sólo indica socarronería. El es el dueño, y observa irónicamente. Es el intruso burlón: se divierte a costa de su víctima con una especie de indolencia. Pese al *contacto* con el blanco pecho en el que se asienta, todo parece indicar que este ser antropomorfo se halla medio ausente, y manifiesta una lejana complacencia, de naturaleza no genital. En el rostro del caballo, en cambio, advertimos la expresión paroxística, la hiper-presencia, correspondiente a la hiper-ausencia de la durmiente. Los contrastes tan acentuados: movimiento hacia abajo/movimiento hacia arriba, ojos femeninos cerrados/ojos equinos inmensamente abiertos, cuello y cabellera cayendo lánguidos/cuello y crines erguidos, inexpresividad/superexpresividad se alinean en el eje oblicuo que orienta el cuadro, eje cruzado en su justo medio por el oblicuo más corto del cuerpo del íncubo. Contrastes todos ellos que se prolongan por el contraste fundamental dentro/fuera. El caballo viene de fuera y fuerza el espacio interior: la aparición de la cabeza y del largo cuello en la abertura de los cortinajes, viene a ser una violación. El cuerpo del caballo, en cambio, ha quedado en la noche exterior.

Nos hallamos aquí ante una de las características constantes en el arte de Füssli. Raro es que sus cuadros y dibujos no conjuguen, distribuyéndolos entre diversos personajes, los estados de conciencia corporal más dispares: máxima energía y máximo abandono, vitalidad triunfante y derrota postrada. Füssli va de extremo a extremo, pasa de la inmovilidad al movimiento más violento, dando forma a todas las virtualidades de la cenestesia motriz. Füssli es por excelencia el dibujante de la dinámica del cuerpo, en todos sus registros, desde la posición fetal en hiperflexión hasta el salto en hiperextensión, desde la debilidad agredida hasta la fuerza agresora. Su *manera* tiende constantemente a estirar y torsionar los cuerpos, como queriendo así facilitar que se lleve a cabo más completamente la intención dinámica que los anima. El gesto se adueña de un horizonte inmenso. La imaginación de Füssli, que tiende al superlativo, despliega la imagen del héroe en la acción más violenta de una musculatura atlética; la criatura viril aparece siempre al máximo de su energía. Estos cuerpos expresan, en la cima del esfuerzo, el crimen y la transgresión. Por el contrario, las criaturas femeninas reciben bajo el lápiz de Füssli una acentuación de su feminidad. Se alargan, se adelgazan, adoptan aire de danza, o se abandonan en mortal

desmayo. El neomanierismo de Füssli (fruto de la observación atenta de Miguel Angel y sus herederos: Julio Romano, Bandinelli, Rosso) desdeña toda verosimilitud, en aras de una elegancia impetuosa que se permite deformar la imagen humana para grabar en ella las intensidades pulsionales que la atraviesan: liviandad, vigor, furor, o deseo... Ello se acompaña, por lo demás, de un sistema de estereotipos, poco menos que inevitables desde el momento en que el artista (tal es el caso de Füssli) considera humillante el trabajo inspirado en la naturaleza, la copia del natural. «Maldita Naturaleza, siempre me descompone», decía Füssli [23]. Quería tener las manos libres para desarrollar, las más de las veces al dictado de los textos poéticos, un *mundo imaginario de posturas*. El onirismo que parece advertirse en Füssli tiene mucho que ver con una escenificación de la literatura: una puesta en escena visionaria, que dispone libremente del repertorio dramático o de la epopeya (Homero, Virgilio, Dante, los Nibelungos, Ariosto, Wieland). Lápiz en mano, Füssli se representa a sí mismo la obra leída, plasmando con trazo vehemente la impalpable evidencia de la poesía. Por su cuenta y riesgo, al igual que más tarde Delacroix, se sujeta a la ley de la anécdota poética. Füssli colaborará con entusiasmo en la *Shakespeare Gallery* de Boydell (a partir de 1786); siendo su gran proyecto, desde 1790, una *Milton Gallery*, de la que él será único autor y que no llevará a término hasta 1800.

Lessing, en el *Laocoonte*, había asignado a la literatura la acción *(Handlung)*, a las bellas artes el sosegado poder de la forma (*ruhende Gestaltung*); los dominios de la literatura eran lo sucesivo, mientras que las bellas artes reinaban en la simultaneidad. Füssli, en las escenas que le inspiran los poetas, nada quiere perder de la acción. No quiere ceder un ápice del privilegio poético: él, que había iniciado una carrera de poeta [24], se

[23] «She always puts me out.» Véase Eudo C. Mason, *The mind of Henry Fuseli*, Londres, 1951, pp. 228-229. En su teoría, Füssli aducía el efecto de despersonalización producido por el paroxismo pasional: «Un hombre arrebatado por una pasión desmesurada, bien sea de alegría o de dolor, pierde la expresión de su carácter individual propio, para quedar absorbido por la fuerza del sentimiento que en él actúa.» Aforismo 89. Citado por G. Schiff, *Zeichnungen J. H. Füsslis aus seiner römischen Zeit*, Colonia, 1957, p. 40. Siendo, de este modo, la pasión la que produce los estereotipos, el *carácter* no se pierde, sino que se convierte en el de la pasión victoriosa.

[24] Véase Eudo C. Mason, *The mind of Henry Fuseli*, Londres, 1951, pp. 87-103.

complace en concebir la pintura como una poesía muda[25]: guarda apego a la antigua fórmula *ut pictura poesis*, para obligarla a decir que la poesía puede mudarse en pintura sin menoscabo. Aspira, pues, a una profunda equivalencia de las artes, dentro del género libre de la «pintura poética». ¿Trata Füssli de rivalizar con la transitividad de los verbos de acción y por ello dibuja momentos violentos, atravesados por el gesto amplificado, y captados en una inminencia en ocasiones atroz? ¿Trata Füssli de ofrecer el equivalente de la sensación de *intensidad* narrativa y por ello fuerza la mesura, y rompe con todas las convenciones de la similitud? Lleno de impaciencia, animado del deseo de una figuración espiritual, Füssli deja inscrita en los cuerpos mismos la función transformadora del movimiento: se evade así de la simultaneidad para dar a sus figuras la movilidad infinita del discurso épico o trágico. A partir del punto actual, el efecto dramático parece propagarse en todas las direcciones del tiempo. Un pasado, un futuro pueden vislumbrarse: las más de las veces son de naturaleza aterradora, pero el instante al que nos asomamos los excede en vehemencia. La escena que contemplamos se halla iluminada por el rayo entre dos momentos de oscuridad; así lo enseña Füssli en sus aforismos: «El momento mediano, el momento incierto, la crisis, ése es el momento que importa, cargado de pasado y rico en porvenir: saltamos fuera de las llamas con el guerrero de Agasias y hacemos frente a su enemigo; o nos inclinamos ansiosamente sobre la herida del *Soldado moribundo*, y nos demoramos en cada gota de vida que le queda»[26]. Al alargamiento del tiempo corresponde una abertura especial: nada en Füssli está cerrado (la alcoba de *La Pesadilla* ha sido forzada por la irrupción del caballo fantástico venido de las lejanías). Su Shakespeare —a excepción de algunas obras inspiradas por actores— no tiene por escenario un teatro, sino el espacio del mundo, con sus profundidades infinitas, sus sombras macizas, sus resplandores intermitentes[27]. La dramatización no transforma únicamente los cuerpos, sino el espacio todo, que unas veces se nos hace agobiante y objeto de terror, otras singularmente abierto y apto para la acrobacia de los cuerpos livianos, que su energía arrebata. El espacio de Füssli, pajarera de ángeles o de divinidades, es propicio para el vuelo y el salto a los astros: los sueños de vuelo o de caída pueden hallar en él toda su expansión. Es en Füssli donde William Blake descubrirá su propio espacio.

*

No somos partidarios de calificar de oníricos a los pintores del color puro: ni a Monet, ni a Matisse, ni a Bonnard, ni a Rothko, por más alejados que se encuentren de la realidad común, se les considera como pintores del sueño. Si creemos advertir las características del sueño en las obras de Watteau, Turner, Redon, o Gustavo Moreau, ello se debe a que, aun siendo coloristas, conceden particular importancia al tema, al trazado del acontecimiento; nos proponen una *fábula*, cuyo sentido plantea un enigma que nunca se agota.

Los grandes momentos del color, cuando predominan, requieren una sensibilidad *vigilante:* para poder gustarlos hay que abrirse al exterior, fijar la mirada en una vibración exterior a nosotros, captar una calidad del mundo fenoménico. Cuando actúa el «hechizo», la «magia» del color, no es el estado de ensueño el que inmediatamente tendemos a *reconocer* en el cuadro. El cuadro no lleva la *señal* de un sueño, pero nos hace soñar, caemos en la ensoñación: el color nos atrae hacia sí. Nada impide que dicha ensoñación, primero dominada por la actividad perceptiva, se prolongue a continuación en un surgir de fantasmas. Alzase un onirismo, de índole proyectiva, en el que el espectador produce su «universo» propio. Inducido por el color, el sueño constituye de ese modo una *prolongación* del cuadro: se desarrolla tras el encuentro, tras la ensoñación inicial, en la dimensión del futuro. El cuadro es el lugar de paso de un sueño proyectivo, a gusto del espectador...

Pero hay obras en las que creemos ver el sueño decantado: nos parece reconocerlo. Tales obras tienen el sueño *tras* ellas:

---

[25] Este punto lo ha puesto muy bien de relieve Gert SCHIFF; véase su obra *Zeichnungen von Johann Heinrich Füssli*, Zurich, 1958, ilustr. número 6 y comentario.

[26] «The middle moment, the moment of suspense, the crisis, is the moment of importance, big with the past and pregnant with the future: we rush from the flames with the warrior of Agasias, and look forward to his enemy; or we hang in suspense over the wound of the Expiring Soldier, and poise with every drop which yet remains of life.» *Aphorismes*, en KNOWLES, *The Life and Writings of Henry Fuseli*, Esq. M.A.R.A., 3 vol., Londres, 7831, t. III, p. 94. La estatua evocada es el *Galo moribundo*.

[27] Se trata de un principio expresamente profesado por FÜSSLI. *Cf.* G. SCHIFF, *Zeichnungen J. H. Füsslis aus seiner römischen Zeit*, Colonia, 1957, p. 30.

son su relato pictórico. Más aún: se nos muestran como su imitación fiel, de igual modo que otras imágenes imitan fielmente las apariencias del mundo real. No es raro que dichas imágenes confieran al espacio, a las figuras, a las distancias, una determinación a la par precisa e incompleta, en relación oblicua y deformada con la experiencia diurna. Los elementos del dibujo (contorno, a veces perspectiva) desempeñan un papel capital en orden a suscitar la reminiscencia inseparable de toda «imitación»: en ellos se dará encarecido afán de precisión gráfica y de nitidez, cuando el artista quiera hacernos experimentar lo *ya soñado*, lo *ya visto* onírico. Objetos, figuras, lugares hállanse trazados y perfilados según el sistema de relaciones «insólitas» del que nos parece componerse la urdimbre de nuestros sueños. Volvemos a tener la sensación de estar soñando. Ello resulta particularmente evidente, claro está, en los artistas contemporáneos que deliberadamente persiguen el efecto de sueño. La pintura surrealista es en primer lugar trazo: su eficacia no se disipa en las reproducciones en blanco y negro. No es que el color pierda entonces toda función. El juego cromático puede ser tan libre, tan simbólico como la invención de las figuras, estando estrechamente asociado a ellas. En muchos de los pintores surrealistas o pintores «de la realidad fantástica», el color se reduce, sin embargo, a un colorear cuidadoso, que, mediante esbatimentos de una exactitud escolar, contribuya a crear la impresión de falsa normalidad: el efecto de estar soñando viene reforzado al conservar toda su extrañeza bajo los colores, los volúmenes, las minucias parciales de la vigilia.

Predominio del dibujo sobre el color: ése es uno de los aspectos esenciales de la doctrina neoclásica, a través del cual pretende enlazar con los maestros italianos del *ideal* (Rafael y Miguel Angel) o con Poussin, o, creyendo llegar hasta la verdadera fuente, con los modelos helénicos: doctrina de la nostalgia y de la reminiscencia que, por encima de los modelos culturales, querría remontarse hasta los arquetipos eternos, siguiendo la vía sugerida por Platón y los neoplatónicos. Uno de los medios preferidos por el arte neoclásico es el dibujo sin sombrear, del que se hacen desaparecer todos los accidentes de la materia, todas las escorias de aquí abajo; el color y la sombra quedan excluidos. Todo parece favorecer, pues, en dicha técnica una invención en donde el efecto de sueño hallaría ocasión de desarrollarse. Tal es ciertamente lo que llama nuestra atención en las obras de Flaxman, de Carstens, en ocasiones

incluso de Cánova. La presencia tiránica del contorno, que podría parecer un empobrecimiento, impone por otro lado la evidencia de un mundo segundo, aligerado de sus atributos de realidad, privado del sol del verdadero día, y dócil al dictado del deseo.

Con todo, la sola supremacía del dibujo no bastaría: en gran número de imágenes neoclásicas, la idealidad inexpresiva del contorno, lejos de suscitar la impresión de noble serenidad (que Winckelmann deseara), queda prisionera de una ausencia elegante y plácida: el gesto se fija, nada se comunica. Reino inmóvil de un ideal narcisista del yo; las figuras arquetípicas tan sólo son los emblemas armoniosos de la moralidad razonable del artista. La docilidad ante la norma —no sin componentes de angustia— hace reinar por doquier la ley del día. Todo cambia, sin embargo, cuando la idealidad de la imagen no se concibe ya como trazado de un «tipo» transcendente, sino como el producto de una conciencia, y sobre todo cuando, en dicha conciencia, la voluntad racional se encuentra perturbada por la energía de la pasión. El «retorno de lo que estaba reprimido» resulta tanto más violento, cuanto que vuelve sin alterar la linearidad del dibujo. Lo que *vuelve* no es la sombra ni el color, sino la violencia, que viene a animar los puros contornos, entrelanzando a las figuras en los abrazos del odio o del amor. (El *Laocoonte*, en el que padre e hijos perecen entre los anillos de la serpiente gigantesca, constituyó un modelo, y definió, bajo los auspicios del mito y de la poesía, todo un registro imaginario, cuya carga edipiana resulta harto evidente.) El trazo se pliega para resaltar el esfuerzo desesperado, la sublime mueca de la agonía... A través de la reminiscia de los episodios ilustres de la leyenda, dirigida primero la memoria hacia las formas primitivas del arte y de la «hermosa naturaleza», ha ido insensiblemente deslizando hacia el ámbito del ensueño. El artista podrá dar libre curso a sus pulsiones con tanta mayor libertad, cuanto que éstas se hallan protegidas por el prestigio que se atribuye a lo antiguo; prestigio que justifica todas las situaciones dramáticas que en él se inspiran. La literatura, fuente indiscutible de inspiración, se convierte por otra parte en *coartada* perfecta. El sueño gráfico puede adoptar los aspectos más escandalosos: siempre hallará defensa en el texto ilustre que aquél evoca.

Por su parte, Füssli no fomentó nunca la pura linearidad del dibujo no sombreado. La violencia existió siempre en sus dibujos: la noche, el crimen, la seducción erótica, la curiosidad

del mal son en él constantes. Si bien simplificó considerablemente su primer estilo, que debía mucho a Hogarth, al rococó de Europa central, y a los grabados suizos del siglo XVI, no llegó nunca a adherirse sin reservas a la teoría neoclásica [28]. En sus escritos, obstinadamente, reivindicó los derechos de expresión y carácter; se opuso con todas sus fuerzas a la doctrina de Winckelmann, para tantos espíritus tan atrayente, que hace de la serenidad, el sosiego, la impasibilidad condiciones necesarias de la auténtica belleza, relegando a una categoría inferior los signos de la pasión, contrarios a la armonía de las líneas. Para Füssli, esto supone ignorar la esencia superior del arte griego, en el que la exigencia de la forma y la intensidad patética se encuentran, a su parecer, estrechamente unidas. Füssli, sin renunciar por ello a la teoría clásica en favor de un romanticismo novador, se resiste a expulsar la sombra y la pasión. El ejemplo de los griegos, y sobre todo de Miguel Angel, le autoriza a buscar en todo instante la más alta energía expresiva —a condición únicamente de que la nitidez y la elegancia, la monumentalidad formal, no queden comprometidas. El arte puede desplegar inmensos terrores, mas debe detenerse donde dé comienzo el horror: el espanto ha de permanecer *puro*, distinto del asco y de la repulsión. De este modo quedarán a salvo la nobleza del estilo, la alianza de la expresividad patética con el principio espiritual, *mind*. Pero Füssli, bien porque intenta en vano dominarlo, no logra resolver el conflicto del color [29]. Su arte no pasa de ser, en cuanto a lo esencial, un gran arte de ilustrador: pinta, dibuja lo que «ve» bajo el influjo de un texto. Son *recuerdos* de Homero, de Shakespeare, los que van configurándose a través del recuerdo de Miguel Angel, pero remodelados de modo tan perfecto por la pasión personal que, cuando los miramos, pueden producir la *impresión de recuerdo* que experimentamos cuando creemos reconocer los sucesos del sueño. Desde el pasado épico, su lugar de origen, la obra se decanta en el pasado onírico. Pasa de la generalidad de los grandes textos a la particularidad de una *escena privada*: al concretarse en una imagen, el mito llega hasta el exceso y lo insostenible, siguiendo el impulso interpretativo que le sobreañade el artista. La pintura histórica tradicional tenía la ambición de construir el cuadro dándole una generalidad de igual amplitud que la generalidad de la palabra. Füssli, en cambio (cualesquiera que fueran sus pretensiones confesadas), traslada la objetividad de un texto a la subjetividad de la visión: singulariza su visión, pero recurriendo, casi siempre, a la coartada del pasado cultural [30]. Toda ilustración proporciona un rostro a *aquello de lo que habla* la poesía, como si ésta fuera la descripción de un objeto preexistente. La ilustración, el cuadro histórico, siempre son por tanto abusivos, puesto que violentan la indeterminación visual, que es lo propio de la palabra. La mayoría de los ilustradores tratan de resolver la cuestión ofreciendo «verosimilitud». Füssli, por el contrario, llega hasta los extremos del abuso. Su decidido empeño de dar rienda suelta a la «manera» personal, le acarrea la condenación de Goethe: *Der bildende Künstler soll dichten, aber nicht poetisiren.*

*

En Roma, donde permaneció desde 1770 hasta 1778, y donde copió a Miguel Angel y a los antiguos, habría podido Füssli encontrarse con David (siete años más joven que él). Este no venía a Italia a sacrificar un primer talante de poeta y escritor, sino de colorista: buscaba en Roma la disciplina del dibujo, el dominio de la composición, la distribución lógica del color. Reparemos en primer lugar en los elementos comunes: tanto en uno como en otro, la norma de lo bello pertenece a la memoria cultural y ha de reconquistarse a fuerza de ardiente aplicación: es preciso reinventar un vigor, una soberanía del trazo, que en otros tiempos fueron revelados a almas grandes, y que indignos herederos hicieron degenerar. Si a Füssli y a David las gracias epidérmicas del rococó tan sólo les merecen desprecio, si se rebelan contra la época frívola que les precede,

[28] Conviene, sin embargo, recordar que FÜSSLI dio a conocer, en 1765, una traducción inglesa de las *Reflexiones sobre la imitación de los artistas griegos* de WINCKELMANN.

[29] Véase Gert SCHIFF, *Zeichnungen J. H. Füsslis aus seiner römischen Zeit*, Colonia, 1957, p. 42.

[30] Un autorretrato a lápiz (Londres, National Portrait Gallery), que figuraba en la exposición del romanticismo inglés, en París (Petit-Palais, enero-abril de 1972), presenta al artista sentado de frente, cruzando los brazos sobre un libro abierto, y apoyado el mentón en el dorso de la mano: esta actitud, como se ha hecho notar, es la del «autorretrato melancólico». Conviene señalar que el libro parece llevar un texto en la página de la izquierda, y un esbozo de ilustración en la página de la derecha. La mirada fija de FÜSSLI, dirigida al frente, al infinito, parece buscar la «visión» que corresponde al texto y que quedará depositada en la imagen. La «visión» es el instante mediador: el ojo se ha apartado del libro a fin de captar su garante visual.

ello será en espera de la *regeneración:* restablecen los lazos de unión con un origen perdido, a fin de dar a su arte la calidad exaltante de un nuevo comienzo. Ellos quieren ser *renovadores.* En esta época, la palabra *revolución* era plenamente compatible con la noción de regreso. (Conviene tener en cuenta que Inglaterra conocerá, a partir de estos momentos, su «revolución industrial», y que ésta provocará un cambio radical en la historia, que hará imposible todo regreso. Probablemente no será desatinado afirmar que el retorno a lo antiguo o a Miguel Angel constituye una veleidad retrógrada, tendente a disimular o a neutralizar la novedad angustiosa de las transformaciones técnicas y económicas.)

En los arcanos de la memoria, en el litoral greco-latino, David descubrió formas que se apresurará a trasladar a la clara luz de la actualidad. Al parecer, le importa operar lo antes posible la conjunción de lo real y de lo antiguo. Los grandes cuadros históricos (*Los Horacios, Bruto, Las Sabinas*) han de leerse como alegorías referentes a la actualidad, a los acontecimientos políticos del momento. Se trata de manifiestos emblemáticos, cuyo influjo en los espíritus se asemejan al del teatro: un tema antiguo, una frase heroica, producen impresión y arrancan las aclamaciones, en razón de su referencia alusiva a la situación del día.

Las características formales de los cuadros de David, tan distintas de las de Füssli, muestran todos los indicios de un vínculo voluntario con el presente. Los cuadros históricos de David se desarrollan en un teatro iluminado por las luces sosegadas de la evidencia: todo se alza racionalmente sobre el enlosado horizontal de la escena. La escena tiene un telón de fondo: frente a nosotros, el espacio se halla cerrado por una muralla, una columnata, un cortinaje. A los personajes no se les otorga ninguna posibilidad de retroceso: todos aparecen delante de ese plano que cierra en profundidad el escenario. Con sus composiciones en forma «de friso» o en «bajorrelieve», con sus severas antítesis, sus grupos contrastados, David rompe con el sistema de ejes huidizos, caros a la tradición barroca, y constantemente utilizados por Füssli (con su apego a los escorzos vertiginosos [31], a los efectos de vuelo, que crean en el espectador la impresión de verse dominado desde la altura, desbordado). El cuadro davídico, colocándose al mismo nivel del espectador, se integra tan perfectamente en ese *espacio común* que podría reemplazársele por un «cuadro viviente». De hecho, en casa de Madame de Genlis, David aceptó escenificar cuadros vivos, que debieron parecerse a sus grandes composiciones como dos gotas de agua. David no ceja en su empeño de traer al presente y presencia las nobles figuras de la «belleza ideal». Se convertirá en el decorador y maestro de ceremonias de las grandes fiestas de la Revolución: de este modo llevaba a cabo, a la luz refulgente de la historia, la fusión de la perfección antigua y de la realidad viva. La memoria del pasado iba así a imponer su majestuosidad, su ornato, sus símbolos, al ceremonial de la instauración política. Aportaba, de esta suerte, a dicha instauración la nota de religiosa solemnidad de una restauración estética y moral. La Atenas de Pericles, la Roma de los tiempos virtuosos, renacían en la República. Engalanada a la antigua, la celebración del orden nuevo entrañaba un sentido suplementario: de conmemoración, de fidelidad a los más nobles modelos. La *pureza* inflexible del civismo, con sus componentes sado-masoquistas, sabría en adelante a quién apelar. La vestimenta antigua operaba, mágicamente, una identificación heroica con los personajes de Plutarco. En el acto culminante del juramento, la fiesta revolucionaria enlazaba al mismo tiempo con un porvenir inminente y con un pasado fundamental; recibía de su decorador los atributos sagrados de un doble origen: estrenaba una nueva era, y guardaba la memoria de los principios antiguos. Mas la armonía de la fiesta (así como la serenidad del arte neoclásico) no podía desarrollarse más que a costa de caer en parte en el simulacro y el malentendido. Todo aquello que había sido mal reprimido o apenas disimulado —intereses privados, violencia irracional— no tardaría en volver a aparecer...

Füssli prosigue un camino inverso. No se dirige hacia el esplendor de la historia. No trata de trasladar a la vida lo que admirara en Roma. Forzando un tanto la fórmula, podríamos decir que en lugar de dedicarse a engalanar con antiguos atavíos la realidad contemporánea, se afana, caprichosamente, en revestir de atuendos modernos a las criaturas legendarias, adornándolas con grandes sombreros de plumas a la moda: el resultado será un acentuado efecto de extrañeza. A partir de los modelos greco-romanos y de Miguel Angel, Füssli se adentra en lo imaginario y, por encima del corpus mítico de la tradición, en la región de los fantasmas personales.

[31] Füssli preconizaba el empleo del procedimiento que él denominaba en alemán *Froschperspektive*, «perspectiva de la rana». Es el espectador, por supuesto, el que se encuentra en la situación de la rana. El término francés equivalente sería: «perspective en contre-plongée» (contrapicado).

Füssli manifiesta de este modo un movimiento radicalmente opuesto al que anima la esperanza revolucionaria y que, al menos en el universo de la imagen, tiende a la reconciliación de lo real con lo «ideal». En un escrito de juventud se había declarado a favor de Rousseau, en contra de Voltaire y Hume. De Rousseau, conservó el pesimismo histórico: el progreso de las artes (y Füssli no se excluye) corre parejo con el progreso de la corrupción[32]. Pretender la virtud es impostura. El pecado y la muerte reinan en el mundo, y Füssli los interroga con insistencia. Se familiariza con ellos. Si bien 1789 y la toma de la Bastilla suscitaron su entusiasmo, el año 1793 le permitirá constatar, con amarga satisfacción, el retorno de la sombra, la imposibilidad del reino de la luz: «la masa se doblega, se resigna a soportar al tirano del partido dominante, y se aviene a la ley de la fuerza, en un silencio degenerado»[33].

*

Los grabados inspirados en *La Pesadilla* pronto circularon por Europa. ¿Fue acaso a partir de alguno de ellos como se le ocurrió a P.-J. Sauvage la idea de componer la viñeta oval titulada *La Pesadilla de la aristocracia?*[34]. La postura convulsa de la durmiente, su semidesnudez, no son en todo punto idénticas a lo que en Füssli hemos observado. Y, sobre todo, la durmiente se ha transformado en una figura alegórica: la aristocracia. A los pies del lecho, para que no nos llamemos a engaño, hay coronas, cetros, un blasón, una cruz de Malta. Encima de la durmiente, a poca distancia de su pecho desnudo, aparecen los emblemas republicanos: el triángulo equilátero y el gorro frigio. ¿Quién es el que aquí sueña? El personaje que representa el abuso descomedido, el poder arbitrario, los privilegios injustos. Sueño que quiere ser profético, en el que el íncubo es suplantado por los símbolos de un poder justo, que anuncian el castigo inminente. La pesadilla pasa a ser la turbación profunda que se apodera del individuo culpable (es decir, de una clase entera de este modo alegorizada) ante la aparición, no ya de un monstruo, sino de la imagen abstracta de la igualdad y del civismo. Es la figura del mal la que experimenta la angustia de la pesadilla, viéndose ya, en la misma

[32] *Cf.* Eudo C. Mason, *op. cit.*, pp. 187-189. Mason habla a este respecto de «puritanismo invertido».
[33] Eudo C. Mason, *op. cit.*, pp. 184-185.
[34] Grabado por Copia, París, Biblioteca nacional.

pesadilla, en trance de ser vencida. El mundo del bien triunfante debería ser, pues, un mundo sin remordimientos, sin sueños, sin pesadillas. Todo lo contrario de Füssli: el procedimiento alegórico, con su transcripción racional instantánea: la relación de las figuras, en donde el principio benéfico ocupa el lugar del íncubo simiesco; la intención propagandística... Una vez más es el mundo diurno, el despertar decisivo lo que se nos promete.

La Pesadilla de Füssli, en cambio, no promete salida alguna. Podemos, claro está, imaginar el instante posterior al paroxismo de la angustia. Pero dicho instante es un futuro perfecto: ya habrá tenido lugar, en un espacio fuera de alcance. El despertar no habrá sido liberación. Pues la imagen de los puñales que se blanden, de los besos robados, de los extravíos del deseo, no darán tregua a la mano del pintor[35]; mano temblorosa, desde los últimos tiempos de su estancia en Roma, al decir de sus contemporáneos: cosa que confirma su escritura, no sus dibujos, siempre arrebatados en el vuelo de un movimiento que no se demora. Todo se desarrolla en el tiempo de una fábula sin edad. Fábula cuya *evocación* a través de la memoria se convierte en un presente provocador, en el que la vida ausente reaviva indefinidamente el furor insatisfecho de los cuerpos imaginarios[36].

[35] A la muerte del pintor, su viuda al parecer destruyó numerosos dibujos obscenos. Subsiste cierto número, publicados parcialmente por Ruthven Todd en *Tracks in the Snow*, Londres, 1947. Véase C. Mason, *op. cit.*, p. 215.
El catálogo de la obra de J. H. Füssli, a cargo de Gert Schiff, acaba de aparecer: *J. H. Füssli, 1741-1825*, 2 vol., Verlag Berichthaus, Zurich, 1973.
[36] El presente capítulo comprende (desarrollándolos unas veces, y otras resumiéndolos) algunos párrafos de una obra *(1789: Les Emblèmes de la Raison)* que apareció en 1973 en la editorial Flammarion.
Señalaremos dos obras recientes: Peter Tomory, *The Life and Art of Henry Fuseli*, Londres, 1972; Nicolas Powel, *Fuseli: The Nightmare*, Londres, 1973.